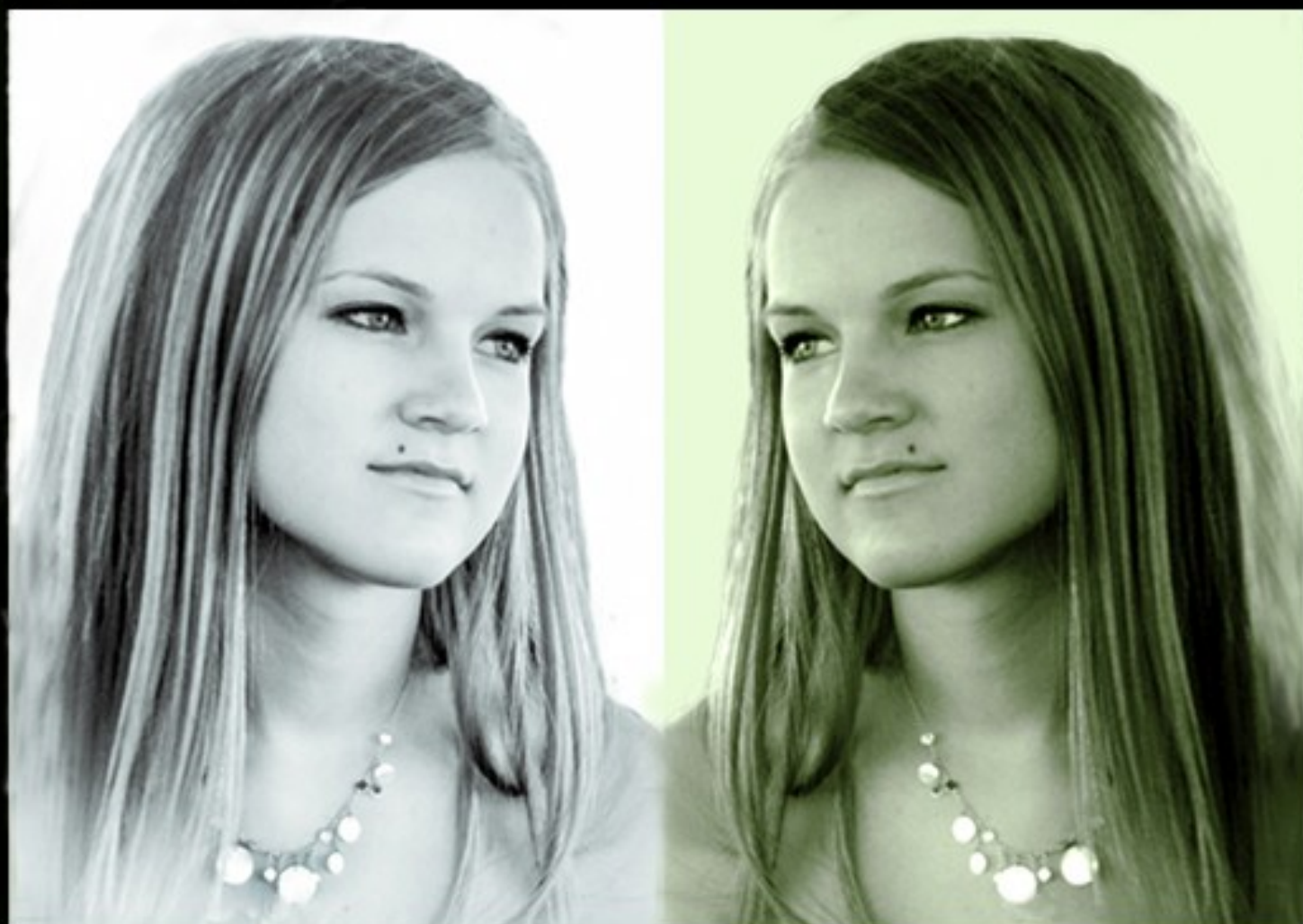


# TVŮRČÍ FOTOGRAFICKÉ TECHNIKY

ČERNOBÍLÝ - JEDNOBAREVNÝ  
DVOUBAREVNÝ  
SVĚT

*Němcová Marie*



# OBSAH KNIHY

## Tvůrčí fotografické techniky

### Černobílý - jednobarevný - dvoubarevný svět

<b>1</b>	<b>Černobílý a monochromatický svět</b>	<b>6</b>
<b>1.1</b>	<b>Rozhodujeme se pro černobílý snímek</b>	<b>7</b>
<b>1.2</b>	<b>Rozhodujeme se pro vícebarevný snímek</b>	<b>9</b>
<b>1.3</b>	<b>Rozhodujeme se pro jednobarevný snímek</b>	<b>11</b>
<b>1.4</b>	<b>Rozhodujeme se pro dvoubarevný snímek</b>	<b>13</b>
<b>1.5</b>	<b>Přednosti černobílé fotografie</b>	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>Tvarové a lineární obrazce</b>	<b>16</b>
<b>2.1</b>	<b>Linie a křivky</b>	<b>17</b>
<b>2.2</b>	<b>Černobílé a monochromatické tvary</b>	<b>24</b>
<b>2.3</b>	<b>Stín</b>	<b>27</b>
<b>2.4</b>	<b>Textura a struktura</b>	<b>29</b>
<b>3</b>	<b>Expozice</b>	<b>33</b>
<b>3.1</b>	<b>Osvětlení</b>	<b>35</b>
<b>3.1.1</b>	<b>Směr světla</b>	<b>37</b>
<b>3.1.2</b>	<b>Odlesky</b>	<b>39</b>
<b>3.2</b>	<b>Exponujeme objekt v pohybu</b>	<b>43</b>
<b>3.3</b>	<b>Nastavení clony a určení pásma hloubky ostrosti</b>	<b>45</b>
<b>3.4</b>	<b>Objektivy</b>	<b>49</b>
<b>3.5</b>	<b>Zaostření</b>	<b>51</b>

<b>3.6</b>	<b>Pomocné expoziční hodnoty a jejich nastavení</b>	<b>54</b>
<b>3.6.1</b>	<b>Vyvážení bílé</b>	<b>55</b>
<b>3.6.2</b>	<b>Citlivost v ISO</b>	<b>58</b>
<b>4</b>	<b>Tonalita</b>	<b>60</b>
<b>4.1</b>	<b>Podpaly a přepaly</b>	<b>63</b>
<b>4.2</b>	<b>Zónový systém Anselma Adamse</b>	<b>67</b>
<b>4.3</b>	<b>High-key</b>	<b>69</b>
<b>4.4</b>	<b>Low-key</b>	<b>71</b>
<b>5</b>	<b>Dynamický rozsah a histogram</b>	<b>73</b>
<b>6</b>	<b>Digitální šum</b>	<b>80</b>
<b>7</b>	<b>Převod barevného snímku do černobílé podoby</b>	<b>82</b>
<b>8</b>	<b>Tvorba monochromatické podoby snímku</b>	<b>92</b>
<b>9</b>	<b>Tvorba dvoubarevné podoby snímku</b>	<b>95</b>
<b>10</b>	<b>Sekvence barvy</b>	<b>98</b>
<b>11</b>	<b>Tvůrčí černobílý a monochromatický svět</b>	<b>103</b>
<b>11.1</b>	<b>Černobílý svět kreativně</b>	<b>104</b>
<b>11.2</b>	<b>Monochromatický svět kreativně</b>	<b>107</b>
<b>12</b>	<b>Realita ve fotografickém snímku</b>	<b>111</b>
<b>13</b>	<b>Hledání námětu a vložení autorského vkladu</b>	<b>114</b>
<b>14</b>	<b>Fotografické vidění</b>	<b>114</b>
<b>15</b>	<b>Rozhodující okamžik</b>	<b>116</b>

<b>16</b>	<b>Kompozice černobílého a jednobarevného vidění</b>	<b>118</b>
<b>16.1</b>	<b>Klasická kompozice</b>	<b>118</b>
<b>16.2</b>	<b>Diagonální kompozice</b>	<b>120</b>
<b>16.3</b>	<b>Třetinová kompozice</b>	<b>121</b>
<b>16.4</b>	<b>Středová kompozice</b>	<b>122</b>
<b>16.5</b>	<b>Kompoziční svoboda</b>	<b>125</b>
<b>17</b>	<b>Obrazová skladba</b>	<b>126</b>
<b>17.1</b>	<b>Role prvků v obraze</b>	<b>129</b>
<b>17.2</b>	<b>Princip symetrie a asymetrie</b>	<b>133</b>
<b>17.3</b>	<b>Princip kontrastu</b>	<b>136</b>
<b>17.4</b>	<b>Princip rytmu</b>	<b>138</b>
<b>17.5</b>	<b>Dojem prostoru a plošnost v obraze</b>	<b>142</b>
<b>17.6</b>	<b>Stanoviště</b>	<b>147</b>
<b>18</b>	<b>Obsah snímku</b>	<b>154</b>
<b>18.1</b>	<b>Informační hodnota obrazové plochy</b>	<b>157</b>
<b>18.2</b>	<b>Chaos</b>	<b>158</b>
<b>19</b>	<b>Rám obrazu</b>	<b>159</b>
<b>20</b>	<b>Název snímku</b>	<b>163</b>





*Černobílá fotografie je pro mne „Střed vesmíru“*

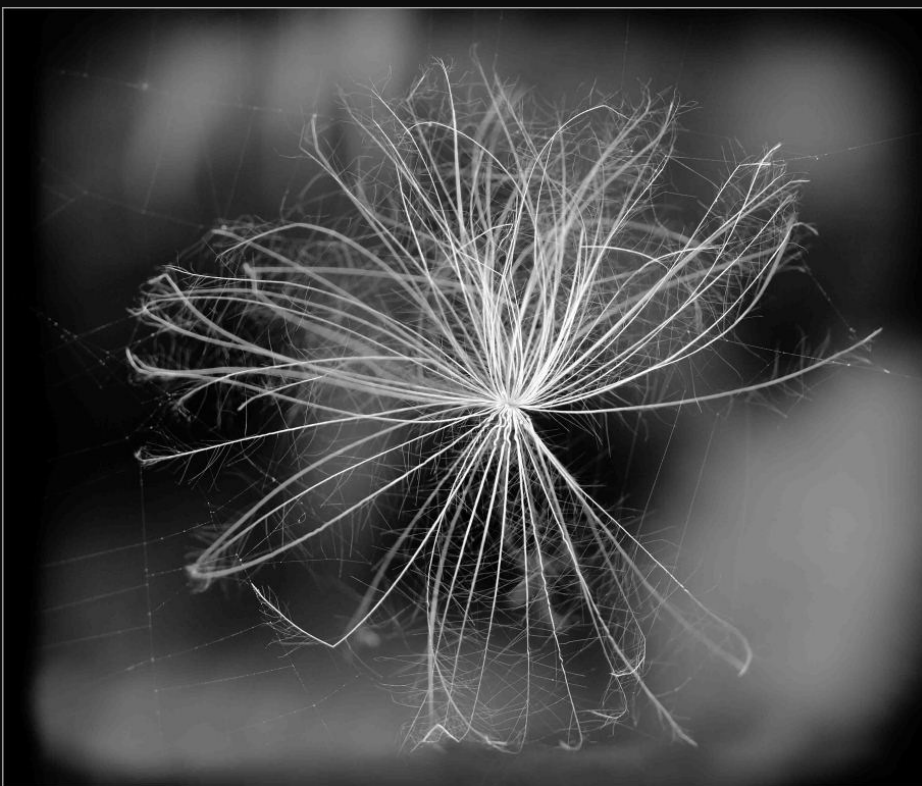
*Ian Jeffrey*

# 1 Černobílý a monochromatický svět

Fotografie se zrodila jako černobílá. Její vznik byl tak oslňující, že její černobílá verze byla s díky přijata. Rostla od dokumentární formy až k výtvarné a grafické podobě. Mohlo by se zdát, že příchod barvy ji odsune na okraj zájmu a zmizí ze scény.

Opak je pravdou. Barvu máme všude kolem sebe, nejen ve skutečnosti, ale barevné snímky nás zcela obklopují. Černobílý snímek se od reality odklání a tak se stává něčím výjimečným. Bez barvy se odlehčí, zjednoduší, vynikne obrazová čistota. Jakoby pravda ztratila okrasu, kterou barva tvoří. V barevném snímku je toho příliš. Pokud chce autor do něj vložit ještě svůj originální autorský vklad, nebude tak zřejmý jako v černobílém podání. Můžeme tedy říci, že černobílá fotografie má ve světě umění své nezastupitelné místo.

Rozdíl mezi malbou a fotografováním je především v tom, že kresba není zcela identická s realitou, je to jen její kreslená podoba. Kdežto při fotografování zachycujeme reálnou podobu scény, včetně jejího barevného vyznění. Černobílá fotografie sice reálnou podobu scény zachovává, postrádá však barvu. Nastává tak určitý odklon od reality. Svět bez barvy je chápán jako určité vyjádření, které vsází na tvary, kontrast, linie, tonalitu a realitě se vzdaluje. Prosazuje se tak ve vizuální oblasti a k tomu využívá ještě rozložení tónů, zobrazení textury a struktury, modelování objektů a zejména definování tvarů.



*„Země je Umění, fotograf je  
pouhým svědkem.“*

*Yann Arthus Bernard*



## 1.1 Rozhodujeme se pro černobílý snímek

Pro převod do černobílé podoby bychom měli mít důvod. K rozhodnutí by nám měla pomoci skutečnost, že:

- ◇ **Obsah snímku lépe vyjádříme zvýrazněním tvarů, linií, textury nebo struktury.** Barva od nich odvádí pozornost a přehlušuje je.
- ◇ **Jemné odstíny šedé** dokáží precizně vykreslit tvary, linie i texturu. Nebo vsadíme na silný kontrast bílá - černá. Barva je zbytečná a odváděla by pozornost.
- ◇ **Dochází ke změně informační hodnoty snímku** v určité části, třeba u portrétu. Má-li dívka zrzavé vlasy a zelenou halenku, barevná kombinace je pro diváka atraktivnější, než její výraz v obličeji. Odebráním barvy se stane výraz opticky více výraznější, halenka a vlasy jen nezbytnou kulisou.
- ◇ **Umožníme divákovi, aby se více soustředil na děj**, barva by ho rozptylovala . Červený dres přitahuje více pozornosti, než vrcholný výkon atleta.
- ◇ **Barvu nepotřebujeme, má jen roli popisnou.** Podává informaci o skutečnosti, které je snímek vizuálně blíž. Bez barvy vyniknou grafické tvary a linie.
- ◇ **Nabízíme abstraktní nebo snovou grafiku** se zřejmými až velmi jemnými tvary, ve kterých by více barev rušilo
- ◇ **Zjednodušíme snímek** a tím zvýšíme jeho působivost. Zbavíme se barevného chaosu, který ruší. Snímek vynikne, ve scéně se objeví elegance, neboť ji černobílý snímek dokáže předvést daleko lépe, než barva.

Pokud převedeme snímek do černobílé nebo monochromatické podoby, je odlišen od reality. Mohlo by se zdát, že tímto úkonem jsme vytvořili tvůrčí snímek a dokonce do něj vložili autorský vklad. To je však velký omyl.

***K převodu do černobílé nebo monochromatické podoby využijeme jen takový snímek, jehož obsah barva spíše ruší. V černobílém nebo monochromatickém provedení je naopak jeho obsah posílen, snímek je sdělný, zajímavý, nezvyklý. Jeho obsah nutí diváka přemýšlet, dokáže ho potěšit nebo i okouzlit.***



*„Fotografie je úžasná v tom, že každý v ní může vidět něco jiného  
a interpretovat ji svým vlastním způsobem.“*

*Rafael Siderski*



*Světlé ruce a hlava vytvářejí zřetelné a přirozené centrum pozornosti diváka. V barevném provedení by barva jejich výraznost snížila. Vinětace přitahuje pozornost k postavě a odděluje ji od okolí.*

## 1.2 Rozhodujeme se pro barevný snímek

### Proč barva?

- ◇ **Na barvě nebo jejím kontrastu je postaven účinek snímku.** Střídání polí se žlutou řepkou a zelenou trávou, portrét dívky s rezavými vlasy v kontrastu se zeleným svetříkem. Po převodu do černobílé tento kontrast zmizí a tonální ho nedokáže nahradit.
- ◇ **Je podstatným prvkem,** který zvýrazňuje hlavní motiv a odděluje ho od okolí nebo od ostatních prvků. Běží-li více dětí a chceme jedno z nich zvýraznit, bude výhodou jeho oblečení v teplé červené barvě.
- ◇ **Má v obraze roli podpůrnou,** kdy úsilí sportovce, zračící se v obličeji, je podpořeno červeným dresem
- ◇ **Vyvažuje snímek.** Malá žlutá skvrna je vyvážena větší nevýraznou plochou
- ◇ **Ovlivňuje snímek pocitově,** kdy teplé a pastelové barvy působí teple, měkce, kdežto studené tvrdě a chladně
- ◇ **Dodává snímku atmosféru.** Jemné barevné přechody spolu s neostrotí snímek zjemňují, což se projevuje zejména u makrosnímků.
- ◇ **Má funkci věcnou,** kdy určuje předmět. Svetřík může mít jakoukoliv barvu, kdežto tráva je pouze zelená. Někdy barva přibírá i roli symbolickou, kdy červená značí krev, bílá čistotu, tmavá smutek. Pomocí barvy tak podtrhneme vyznění snímku.

***„Pro mne je barva velmi důležitým médiem pro vyjádření informací, avšak při reprodukci je značně omezená, chemická, nikoli transcendentní a intuitivní jako v malířství. Oproti černobílé, která má nejúplnější škálu, nabízí barevná fotografie jen zlomek.“***  
***H. C. Bresson***



ADÉLKA

*Barva vlasů ozvláštňuje portrét. K tomu je třeba ponechat obličej v barvě. Zato šaty byly pestrobarevné a snažily se svými barvami vlasy „překřičet“. Jejich převedení do jednobarevného odstínu snímek zklidnilo a ponechalo vlasům jejich dominanci. Snímek ozvláštňují tři barevné prvky, vlasy, rámeček i název snímku.*

### **1.3 Rozhodujeme se pro jednobarevný snímek**

- ◆ Hlavní motiv zabírá celou obrazovou plochu, je jednobarevný, třeba květ
- ◆ Snímek jsme převedli do černobílé a provedli „tónování“, aby se vyznění snímku sjednotilo a zjednodušilo
- ◆ Námět snímku vyžaduje jemný kontrast. V jednobarevném snímku je kontrast velmi nízký, neboť zůstává pouze kontrast odstínů jedné barvy. Tím se snižují i ostatní kontrasty a to tvarů i linií.
- ◆ Snímek získá jiný vzhled, odkloní se od reality, zjednoduší a vyzní zcela jinak.

Černobílý snímek se označuje za dvoubarevný, což je zřejmé již z jeho názvu. Přesto se v něm většinou objevují barvy tři - bílá, černá a šedá.

Podobné je to i s jednobarevným snímekem, kdy motiv je v jediné barvě, avšak vypadá jakoby „položen“ na bílou nebo černou podložku. Černobílý snímek si někdy po převodu do jednobarevné verze ponechá černou, která se silně prosazuje a tvoří hrany nebo zůstává v místech s podpaly. Přesto tyto snímky považujeme za jednobarevné, neboť fotografovaná scéna nebo hlavní motiv jsou v jednom barevném odstínu.

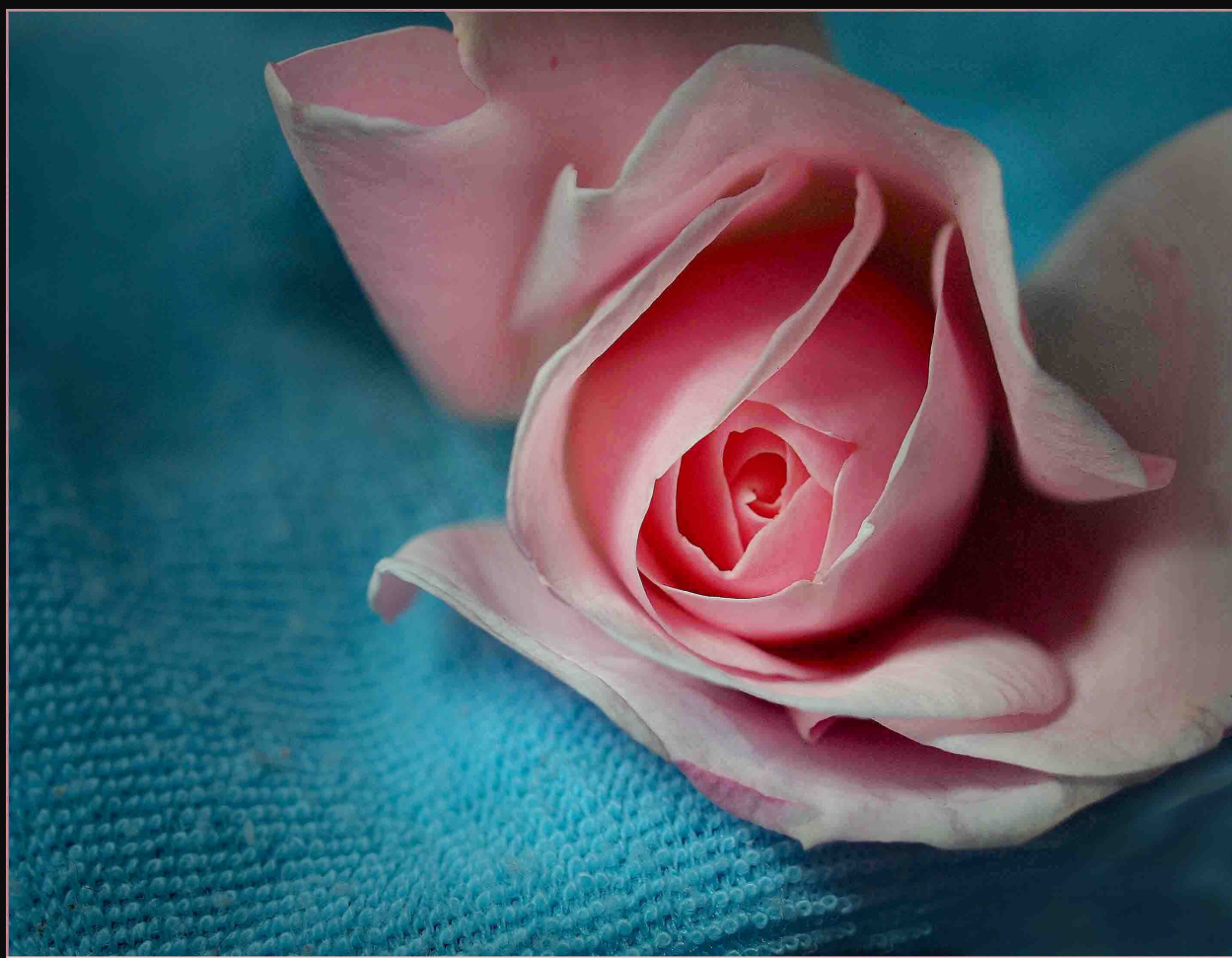
Pokud barevný nebo černobílý snímek nemá sytě černou, po převodu do jednobarevné podoby zůstává v jednom barevném odstínu, tedy bez černé, což je případ následujícího snímku. Černé je v něm jen minimum.





## 1.4 Rozhodujeme se pro dvoubarevný snímek

- ⇒ Přímo expozicí vytvoříme dvoubarevný snímek. Hlavní motiv je jednobarevný a pozadí taktéž. Hnědé koně na zelené trávě.
- ⇒ Převodem více barevného snímku do dvoubarevné podoby. Hlavní motiv ponecháme ve výrazné barvě a jeho okolí převedeme do tlumené.
- ⇒ Barevný snímek převedeme do dvoubarevné podoby tak, aby to odpovídalo obsahu. Můžeme to provést ve Photoshopu a to v jeho zásuvném modulu Color Efex Pro. Horní část snímku s oblohou bude modrá a spodní část teplá a to do žluta.



*Teplá růžová vystupuje do popředí, chladná modrá do pozadí.  
Dvoubarevný snímek, vytvořený přímo expozicí.*

## 1.5 Přednosti černobílé fotografie

- ⇒ **Vyniknou tvary, linie, děj i výraz obličeje**
- ⇒ **Obsah snímku není rušen barvou**, více vynikne. U portrétu může přitahovat pozornost diváka pestrobarevné oblečení a výraz obličeje se stává druhořadým. V černobílém provedení vynikne výraz a oblečení se stává pouze prvkem pomocným. U sportovce může zastínit jeho výkon, barevný dres.
- ⇒ **Kontrast ve snímku zůstane**. Původně barevný kontrast se stane po úpravě kontrastem tonálním. Tím nahradíme účinek barvy, ale můžeme ho ještě zvýšit, neboť v barvě se více kontrastů tříští. Černobílý snímek je jednodušší, výsledný kontrast je tedy účinnější, než v barvě.
- ⇒ **Snímek se zjednoduší**, přitáhneme pozornost k důležitým místům. Děj nebo akce jsou čitelnější. To, co barva přehlušila, získá na optické a obsahové přitažlivosti.
- ⇒ **Vyvážení bílé v tonální škále** je zřejmější a poslouží jako tvůrčí prostředek
- ⇒ **Snímek získá eleganci**. Ač je černobílý snímek jednodušší, jeho obsah může být bohatší. Sdělujeme ho přímější formou, která však nemusí ztrácet náznak pokračování nebo nutit k přemýšlení.
- ⇒ **Je to odklon od reality**, krok k tvůrčímu snímku. Nemůžeme ovšem říci, že černobílý snímek je tvůrčí. Samotný odklon od reality nestačí. Je třeba do snímku vložit ještě tvůrčí vklad.
- ⇒ **Dokáže sjednotit více snímků**, zdůrazní se jejich návaznost i to, že k sobě patří. Může se jednat o reportáž, esej nebo minipříběh.
- ⇒ **Umožňuje tvořit čistě grafické snímky**, kdy využíváme jen bílou a černou. Nabízí tak nejsilnější kontrast tonální škály, jaký je ve snímku možno vytvořit.

*"Černobílá fotografie je vnímána jako serióznější a je srdcem fotografie mnohem spíše, než barva."*

*Michael Freeman*





*Jednoduché tvary i tonální škála. Pokud by byl snímek v barvě, rušilo by barevné oblečení a odvádělo pozornost od čistých tvarů. Zajímavý stín na podlaze vytvořilo zadní a to boční osvětlení.*

*"Můj fotografický postup je: ticho, jen několik světel,  
jen několik slov."*

*Petr Bubeníček*

## 2 Tvarové a lineární obrazce

Geometrické obrazce tvoří skutečné figury a jejich části. U portrétu jsou to oči, nos, tvář, brada, límec, vlasy. To vše tvoří obrazce, které právě v černobílé vyniknou, kdežto v barvě si jich tolik nevšimneme. Spíše nás zajímá, jestli barva pleti odpovídá skutečnosti.

Pravidelné střídání světla a stínu, rozdílná tonalita v černobílém provedení, dokáží vytvořit a ovlivnit tvar obrazců i jejich strukturu. V obraze se tak zvýší význam tvarů objektů, jejich rozmístění a vytvoření určité struktury. Prosazují se linie jako čáry, rovné, šikmé nebo křivé, které naznačují směr. Diagonální linie zvýrazňují dynamiku, vodorovné stabilitu a klid. Výraznějšími se stávají také body, které přitahují pozornost a vedou oko diváka obsahem snímku.

Pozadí je spíše naznačené nebo zcela neutrální. Pokud má výraznou informační hodnotu, odvádí pozornost od tvarů a obrazců. Tyto jevy probíhají také v barevném snímku, ale jsou druhořadé, neboť třeba výrazná červená se dokáže prosadit na jejich úkor. Pokud je snímek dostatečně tonálně kontrastní, jsou hrany objektů zřejmější.

V černobílém snímku získávají obrazce na významu a to tím, že jsou:

- ◆ **Jednodušší**, avšak s velmi silným obrazovým vjemem. Čím je tvar prvku jednodušší, tím je obsahově účinnější a srozumitelnější. Vyhýbáme se složitým tvarům a nepřehledným liniím, které mohou tvořit třeba kmeny stromů v části lesa. Snímek pak působí nepřehledně.
- ◆ **Obsahově navzájem svázány** a tvoří tak kompoziční skladbu obrazu, ve které jsme každému prvku přidělili určitou roli.

Kompoziční prvky, které přitahují pozornost v černobílém snímku jsou:

- ⇒ **Linie a křivky**
- ⇒ **Tvary objektů**
- ⇒ **Světlo a stín**
- ⇒ **Textura a struktura**

## 2.1 Linie a křivky

Linie a křivky můžeme využít jako významný výrazový prostředek, který umocňuje celkový dojem z obrazu a pomáhá určit způsob jeho čtení. Linii mohou tvořit čáry, hrany objektů, více prvků seřazených za sebou nebo výraznější tonální body. Dojem linie vytváří i objekty, jejich hrany nebo samotný objekt, třeba sloup.

Aby linie vynikla, musí být kontrastní se svým okolím, což jí umožníme výběrem:

- ◆ **Vhodného osvětlení**, kdy kontrastní světlo oddělí světlou linii, třeba cestu, od tmavšího pole nebo naopak. Je tím myšlena kvalita světla, tedy kontrastní nebo rozptýlené a také jeho směr.
- ◆ **Stanoviště**, které pomocí snímací výšky a směru, určuje směr a tvar linií a jejich výraznost. Je rozdíl, stojíme-li před cestou, vedoucí před námi vodorovně nebo šikmo a díváme se na ni shora nebo z přímého pohledu.
- ◆ **Síly, jasů a kontrastu s okolím, ale i vztahu k ostatním prvkům v obraze.** Nejsou v něm samy, mají vazbu na své okolí, ale i na rám obrazu. Je rozdíl, jsou-li s ním souběžné nebo k němu směřují.



*Snímek je tvořen převážně liniemi, křivkami a čistými tvary. Tonální škála je velmi úsporná, nabízí spíše výtvarnou formu. Snímek je vyvážený, neboť větší konstrukce vlevo je vyvážena postavou vpravo. Postava má ve snímku vyšší „váhu“, než dřevěná konstrukce, neboť divák hledá na snímku především postavu.*

S liniemi v obraze šetříme, neboť méně je více. Větší množství by mohlo působit nepřehledně, nepřírozně až chaoticky. Linie se ve snímku mohou objevit jako linie skutečné, tedy věcné, kdy tvoří obrys figur nebo linie výtvarné, zejména v grafice, ale také linie optické, kdy opticky spojují dva objekty.

**Linie skutečné, tedy věcné** - tvoří obrys figur, které ohraničují. Mají zásadní význam na obsah snímku a to nejen jejich výraznost, kontrast, ale především směr. Zásadně ovlivňují vznik dojmu prostoru, ale také mění obsah snímku. Pokud máme ve snímku více diagonál, vertikál a horizontál, jejich kombinace by měla být promyšlená a netvořit chaos a nepřehlednost.

**Linie výtvarné** - najdeme je v grafickém obraze, který je tvořen bílou a černou, někdy přibere trochu šedé. Stávají se důležitým prvkem, neboť tvoří většinou obrys figury. Diváka poutají jako "čisté" čáry, které mají vztah k sobě navzájem, ale také k rámu obrazu. Světlé a tmavé čáry tvoří kontrast se svým okolím a výrazným způsobem vyvažují obraz. Šedé je ve snímku poskrovnu, může také scházet.

**Linie optické** - nejedná se o skutečné čáry, ale dva výrazné body nebo prvky, které si mozek automaticky propojí. Dívka v okénku odjíždějícího vlaku mává chlapci, který zůstává stát na nástupišti. Obě osoby si spojíme opticky k sobě, protože víme, že patří k sobě a ve snímku je naznačena dějová návaznost.

**Linie mají různý tvar i směr, mohou se křížit**, mít vztah k sobě navzájem nebo také k rámu obrazu. Divák to vnímá a je na fotografovi, aby dokázal vybrat směr linií i tvar tak, aby podpořily obsah snímku. Změníme stanoviště a z vodorovné linie je šikmá.

#### FOTOTIP

- **Linie jsou silným výrazovým prostředkem**, umocňujícím celkový dojem snímku a určující způsob jeho čtení. Proto by měl být ve vedení linií určitý řád.
- **Při výběru scény** bychom měli „vidět“ optické linie, jejich návaznost i rušení výpovědi snímku



*Bodlák se skládá většinou z linií. Rozhodil si další dvě vedle sebe a jsou elegantně rozhozeny do okolí. Snímek v barvě provázela špinavá žlutá až do hněda a pozadí bylo roztržštěné, vymalované různými odstíny zelené. Černobílá podoba vše sjednotila a dodala snímku zcela jiný výraz.*

Můžeme pracovat s různými podobami linií:

**Rovné linie** provedou oči diváka obrazem velice rychle, působí dramaticky a měly by skončit u prvku, který je zabrzdí a je zajímavý.

**Vertikální linie** - budí dojem výšky a mohutnosti. Vedou k pocitu aktivity, pohybu, dominantnosti, síly i vznešenosti. Využíváme je zejména u snímků architektury, pokud ji chceme zvýraznit. Měly by být rovné, ať už jsou to stěny domu, sloupy nebo stromy. Pokud umístíme přísně svislé linie k rámu obrazu, musí být k tomu důvod a měly by být předvedeny vhodným způsobem.

**Horizontální linie** - vytvářejí dojem klidu, popírají prostor, navozují pocit klidu až pasivity. Jsou rovnoběžné se spodní hranou snímku a tak představují určitou závoru nebo překážku v pohybu. Přesto se v obraze vyskytují často a to zejména jako horizont nebo vodní hladina. Měly by být především rovné, aby voda netekla do rohu obrazu a horizont neklesal k jedné straně, aniž by byl vyvážen jiným prvkem. Zdůrazňujeme-li oblohu, objeví se horizont v dolní třetině obrazu, pokud krajinu, pak v horní třetině. Jeho umístění je také odvislé od výšky, ze které krajinu snímáme.

**Sbíhající linie** jsou ideálním prostředkem k vytvoření dojmu prostoru a to zejména tehdy, namíříme-li je do středu snímku. Navíc vedou oko diváka obrazem po důležitých prvcích a do určitého místa, tzv. úběžníku. Mohou to být obrysy cesty nebo aleje. Proto by na konci jejich spojení měl být prvek, který vzbudí divákovu pozornost. Je v nich pohyb, změna, akce a dynamika.

**Diagonální linie** - stoupá-li hlavní motiv v úhlopříčném směru vzhůru, mělo by to být zleva doprava, opačný směr naznačuje klesání. I když výjimka potvrzuje pravidlo. Diagonální linie navozují silný dojem prostoru, změnu, akci, neklid, dynamiku, pohled do hloubky a to zejména tehdy, mají-li návaznost na některý prvek v obraze, zejména detail v popředí. Hodlá-li dítě sjet skluzavku, bude umístěno vpravo nahoře a je zřejmé, že jeho pohyb bude následovat doleva po diagonále, kde ponecháme potřebný prostor. Stojí-li verunka vlevo dole, roztahuje křídla a je zřejmé, že poletí nahoru, dá se předpokládat, že to bude vpravo vzhůru, proto ponecháme vpravo nahoře trochu prostoru, aby nenarazila na rám obrazu.

Diagonála, která vede přímo z rohu do rohu, popírá prostor. Pokud vede do středu snímku, prostor naopak silně zdůrazňuje. Zajímavě působí přerušení diagonálního směru, Neměla by to být překážka, která směr změní, ale třeba jen zajímavý strom, který diagonální směr cesty narušuje. Oko diváka neproběhne v šikmém směru rychle, musí se zastavit a prozkoumat překážku.

Stačí změna stanoviště a z horizontální je linie šikmá. Dojem prostoru je daleko větší, směřují-li do středu snímku. Volíme ji k zachycení jednostranné ulice, pohybu vzhůru nebo dolů. Křížení směru může naznačovat kříž, který staví dvě protichůdné linie proti sobě. V jejich protnutí je náraz, vzruch, akce, které odeznívají do stran. Postava, která vyskočila do vzduchu a má roztažené ruce, mohou s tělem tvořit kříž.

Diagonální linie určují směr čtení. Text čteme zleva doprava a shora dolů. Proto je vhodnější diagonální linii umístit právě tímto směrem, neboť tak je to pro diváka přirozenější.





*Oba snímky staví na liniích. Ve spodní části horního snímku je to rytmizace, která je v kontrastu s horní částí snímku.*

*Dvoubarevné provedení snímek sjednocuje.*

*Zřejmá třetinová kompozice, kdy spodní část je horizontální, prostor popírá. Střední část se šikmou linií naopak prostor zobrazuje a horní třetina umožňuje porovnání trávy dole s pohořím vzadu. Jemné barevné provedení snímek ozvláštnilo.*



**"S" křivka** - je to nejúčinnější linie v obraze, zvaná "zlatá křivka" ve tvaru písmene "S". Pokud prochází obrazem nesmí se dotýkat jeho rámu a být rámem přerušena. To platí i o ostatních liniích. Většinou vede oko celým snímkem, zastavuje se v důležitých bodech. Značným prohřeškem je dotyk oblouků s rámem obrazu nebo jejich přeříznutí rámem. Pohled zpomalují a tak nabízejí delší prohlížení snímku.

**Křivé linie** evokují dojem napětí, energie a změny. Mohou vést oko obrazem, ale je nutno sledovat, aby nepřečázely až k chaosu.

**Oblé linie** nabízejí měkkost, proudění i jemné tvary. Vlnitý horizont krajiny působí daleko jemněji, než strmé skály. Oblé linie mají vyšší dynamiku než přímky. Při procházení obrazem by se v obloucích neměly dotýkat rámu a přerušeny mohou být jen v případě, že to obrazu neublíží a nepůsobí to rušivě.



*Podložka, na které vosa sedí, směřuje dolů, což naznačuje směr jejího budoucího pohybu. Potřebuje tedy mít pod sebou dostatek místa.*



*Vosa směřuje vzhůru, potřebuje mít prostor nad sebou. Mírně šikmá linie se zvedá a určuje směr jejího pohybu.*

*Stoupání se většinou zobrazuje obráceně. Vosa je však hlavním motivem, z toho důvodu je umístěna v místě hlavní pozornosti a dojem stoupání není narušen.*

*V barvě by rušil zelený les vzadu a oblečení jezdkyňě. Lišila by se také barva koně a černého telete. Avšak v černobílé se vše sjednotilo a vynikly obrysy, linie, ale také tvary. Mírně šikmá linie jezdkyňě i koně dodává snímku vzruch a napětí. Linie lasa obtáčí hlavu, téměř bez dotyku.*



## 2.2 Černobílé a monochromatické tvary

Jakmile se barvy vytratí, vyniknou ve snímku kromě linií zejména tvary objektů. Jsou jakoby "čistší". Tvar objektu je dán hranovým kontrastem, který určuje obrys objektu. Lépe je znázorněna bohatá tonální škála a to od bílé přes šedou, až černou.

Bílá s černou nebo šedou dovedou tvar snadněji zobrazit, než ostatní barvy. Také se více zvýrazní ostrost v hranách, kdežto barvy tyto přechody nejen zjemňují, ale snižují také jejich kontrast.

V monochromatickém provedení se naopak vše zjemní, protože se sníží kontrast. Hrany nejsou tak zřetelné a tvary méně výrazné. Pro monochromatickou verzi je třeba vybírat vhodný námět, který je postaven většinou na polotónech.

Tvary tvoří nejčastěji objekty a ty bychom měli vhodně rozmístit v obrazové ploše a to v souladu s některou kompoziční variantou.

### Tvar můžeme ovlivnit:

- ⇒ **Osvětlením**, jeho směrem a intenzitou, které na objekt svítí. Světlo tak určuje vzájemný poměr tmavé a světlé plochy. Jedna strana objektu je více osvětlena, je tedy světlejší a druhá je osvětlena méně, je tmavší. To vytváří vlastní stín objektu, ale také mění jeho vzhled. Navíc dochází k podpoře prostorového dojmu objektu.
- ⇒ **Úhlem světla**, který určuje poměr tmavých a světlých ploch. Čelním světlem osvětlujeme dominantní část objektu, zadním pouze jeho zastíněnou část.
- ⇒ **Tonálním kontrastem**, který ovlivňuje výraznost celého objektu
- ⇒ **Objektivem**, neboť teleobjektiv přitahuje objekty k sobě, čímž mění nejen vzdálenost mezi nimi, ale i jejich tvar. Obdobně širokoúhlý objektiv rozšiřuje objekty blízké a vzdálené naopak zužuje.

*"Přístup k fotografování objektů, jako jsou skály, je naprosto jiný, protože u černobílého podání vidíte tvary mnohem lépe, než v barvě."  
Eliot Porter*





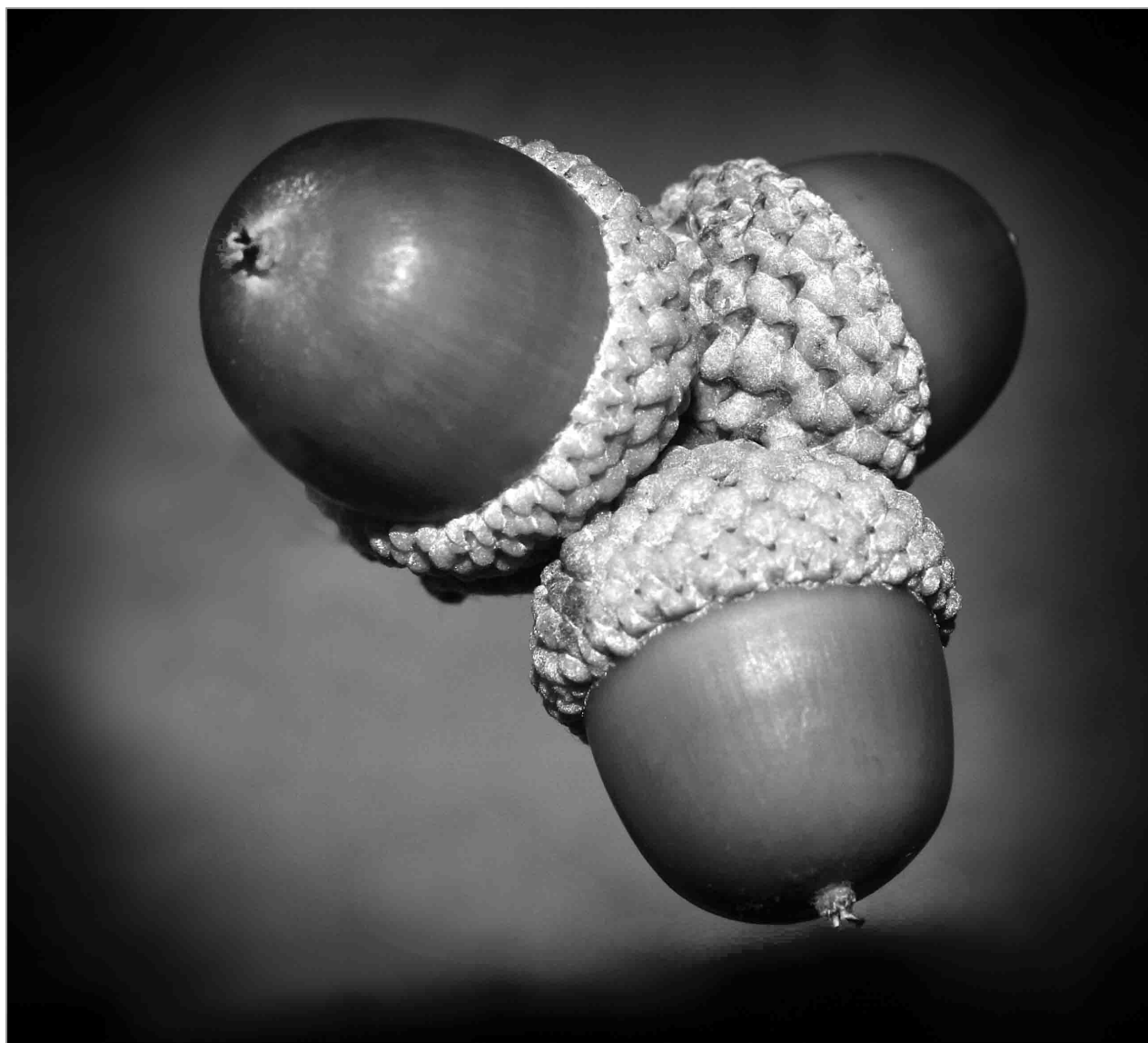
*V barvě by tvar i plastičnost dřevěných soch byly potlačeny. Bez ní, jakoby odhodily svůj šat a ukázaly se v plné kráse. Jednoduše, bez barevné příkrasy, s texturou, výraznými tvary. Jakoby se vylouplo jádérko z obalu a nabídlo svoji vnitřní tvář, bohatší a hlavně čistší. Nepotřebuje žádné příkrasy a ozdoby.*

*Foto Lukáš Němec*

## FOTOTIP

Modelaci tvaru objektu ovlivníme:

- Úhlem pohledu, pod kterým světlo na objekt dopadá
- Kontrastem mezi osvětlenými a neosvětlenými místy
- Kontrastem hran objektu
- Velikostí a vzdáleností světelného zdroje



***"Pokud převedeme barevný objekt do černobílého provedení, měli bychom dbát na to, aby mezi jednotlivými stranami objektu byl kontrastní rozdíl, což nám umožní zachovat jeho prostorový dojem."***



## 2.3 Stín

Stíny jsou součástí téměř každého snímku, neboť jsou odvrácenou tváří světla. Čím je vyšší kontrast mezi osvětlenými a neosvětlenými místy, tím tmavší jsou stíny, ale jejich tvar se nemění. Snímek s dramatickým obsahem může vyžadovat ostré stíny, kdežto jemný portrét dítěte, naopak stíny jemné a méně výrazné. Stíny využívá zejména struktura a textura, neboť bez stínu by nebyly zobrazeny.

### **Před zmáčknutím spouště sledujeme:**

**Sílu stínu**, která je ovlivněna světlem, kdy kontrastní světlo nabízí tvrdý stín, kdežto rozptýlené světlo stín měkký.

**Směr stínu**, který udává směr světla a informuje nás nejen o poloze objektu a zdroji světla, ale také o jeho kvalitě, což divákovi vsugeruje určitou světelnou realitu.

**Více světelných zdrojů**, které vytvářejí křížící se stíny, čímž dochází k deformaci vrženého stínu. Je třeba světelné zdroje umístit tak, aby se stíny nekřížily.

**Potřebnost stínů při výtvarném řešení snímku**, neboť jeho grafická podoba se většinou bez stínů zcela obejde.

### **Ve snímku pracujeme se dvěma stíny:**

**Stín vlastní** - objevuje se na předmětu, modeluje jeho tvar a povrch a vytváří tak linie a hrany, které jsou rozhraním světla a stínu. Hloubku vlastního stínu udává světlo odražené. To, co je osvětlené, je hodnoceno jako věcná realita. Jedna strana objektu je ve stínu, tedy tmavá, druhá je osvětlená a světlá. U černobílého snímku je rozdíl mezi osvětlenou a stinnou stranou daleko více patrný, než v barvě. To, co chceme zdůraznit ponecháme osvětlené a nepodstatné potlačíme právě stínem. K pořízení záběru vybíráme vhodné stanoviště, které nám umožní vybrat správný směr světla. Ten totiž rozhoduje o tom, co bude na snímku osvětlené a co ve stínu.

**Stín vržený** - je stinnou kopií objektu na podložce a naznačuje tvar předmětu. Vzniká z důvodu, že fotografovaný objekt zadržuje tok světla. Vytváří další objekt, tedy kompoziční prvek, který při stavbě obrazu vhodně umístíme. Ovlivňuje nejen kompozici, ale také obsah snímku, kdy třeba mezi člověkem a stínem vzniká určitý vztah. Je to rub a líc jedné mince. Sytost a zvýraznění stínu můžeme ovlivnit v řadě editorů pomocí jezdců **Stín**.

**Hrana stínu** je v černobílém podání výraznější. Její tvar, umístění a hloubka ostroty podávají informaci o detailech předmětu, jeho textuře a struktuře, výstupcích, ale také o různých nerovnostech.



*Podloubí má řadu vlastních stínů. Bez nich by snímek zešedl. Je tvořeno čistými tvary, rovnými, ale také obloukovitými liniemi. Světlo, vnikající do podloubí okny, pokládá na podlahu vržený stín.*

*Ve spodním snímku se ocitl na zemi vržený stín, který kopíruje tvar židlí a stolku. K černobílému snímku bylo přidáno tónování a to do žluta. Světlý stolec převzal největší část žluté, šedé tóny jen nepatrně a zcela tmavé o něj vůbec nestály. Šikmé linie na podlaze přidávají snímku živost.*



## 2.4 Textura a struktura

V černobílé verzi ji předvádí zejména bílá a černá, ale také množství šedých tónů. Je jednodušší než v barvě a tedy zřejmější. Tvář dítěte je hladká, texturu spíše postrádá, kdežto tvář stařenky by měla mít texturu ostrou a výraznou, neboť o ni ve snímku především jde.

Odebereme-li barvu, zvýrazní se nejen hrany objektu, ale také kontrast grafického znázornění plochy, tedy textura a struktura. Může však vzniknout kontrast mezi původně teplými a studenými barvami, který se opticky prosazuje pomocí šedé. Textura se pak stává druhořadou. Proto zvážíme, co je pro obsah snímku prioritou.

Povrch zdi má drobné výčnělky v určitém rozestupu a každý výčnělek má jiný tvar. Je-li zeď žlutá a hrubé výčnělky tmavší, tedy špinavější, žlutá přitahuje pozornost. Žlutá se v černobílé formě přemění na šedou a hrbolky budou tmavě šedé. Chceme-li zvýraznit texturu, zvýšíme tonální kontrast. Žlutou zesvětlíme a špinavější ztmavíme.

Aby textura a struktura povrchu objektu vynikla můžeme ji ovlivnit:

- \* **Kvalitou světla**, kdy tvrdší bodové světlo texturu více prokreslí, než světlo rozptýlené. Záleží na tom, jak výrazný kontrast je nutný pro její čitelnost.
- \* **Směrem světla**, neboť určuje směr stínů, které jsou důležitou součástí struktury. Ta je výraznější, využijeme-li boční bodové osvětlení pod nízkým úhlem.
- \* **Výraznějším kontrastem tonality** mezi bílou a černou a mezi šedými tóny
- \* **Úpravou barevných kanálů**. Žlutá a oranžová přitahují v barevném snímku silně pozornost, kdežto po převodu do černobílé formy se přemění na světle šedou. Mezi nimi tak vznikne nepatrný tonální rozdíl.
- \* **Vzdáleností od aparátu**. Textura a struktura je pro nás čitelnější ve skutečnosti spíše zblízka, proto i na snímku bude dobře čitelná z blízkého pohledu. Je-li na snímku dům v dálce, nebude a ani nemůže být jeho struktura čitelná.
- \* **Návazností na obsah snímku**. Textura se v černobílé verzi silně prosazuje svým kontrastem a tak se stává významnou součástí obsahu nebo je obsah na ní přímo postaven. Má-li v obsahu pouze roli vedlejší, neměl by být kontrast výrazný, aby se neprosazovala na úkor důležitějších prvků.





*Podložka má výraznou texturu i strukturu. Část leží v pásmu hloubky ostrosti a to spolu s hlavou pavouka. Ostatní část je rozostřená. Pavoučí nohy jsou rozloženy přehledně, tělo vidíme z nadhledu. Směřuje dolů, proto má pavouk pod sebou více místa. Jemný barevný nádech snímek osvěžuje.*

Texturu a strukturu vidíme dobře zblízka, z dálky nám splývá. Proto záběry jasné, ostré a definovatelné textury a struktury pořizujeme zblízka a na snímku by měly tuto blízkost zobrazit. Z blízka vidíme kůru stromů, z dálky sotva rozeznáme kmen.

**Detaily** - ze vzdálenosti, ze které objekt pozorujeme, vidíme určitý navyklý počet detailů. Když se díváme z dále na obličej osoby, třeba do očí, nevidíme pihy a póry, ale víme, že tam jsou. Vidíme je skutečně, až se nedíváme osobě do očí, ale sledujeme póry pleti. Proto by na snímku měly být detaily patrné podobně tak, jak je vidíme ve skutečnosti, to znamená přirozeně zobrazeny. Příliš výrazné výstupky pleti mohou vadit, stejně tak její "vyžehlení". Někdy stačí jiskrná drobnost, třeba ty pihy, která nabourá fakt, že je snímek zcela dokonalý. Jde o autorský vklad a snímek se tak vymkne ze všednosti. Měli bychom se naučit popustit "uzdu" své fantazii, vložit do snímku něco neočekávaného, co dokonalost naruší.

**Zrnitost** - zrno někdy dodá snímku "šmrnc", většinou ho však pokazí. Vyžaduje specielní, hrubší námět, kterému sluší a snímek pak vypadá spíše výtvarně, než jako nevhodná editace v počítači. Zrno je v černobílém provedení daleko výraznější, neboť dodává snímku jiný rozměr a vypadá přirozeněji, jako určitá forma předvedení. Kdežto v barvě vyzní často jako pokažený snímek. Častěji využíváme opak zrnitosti, tedy jemnost. Hodí se k jemným až snovým námětům.

### **Nastavení od zrnitosti po jemnost nabízí:**

- ◇ Program **Silver Efex pro/Struktura**, se kterým můžeme navíc měnit zvláště světlé, střední nebo tmavé tóny. Přidáme do snímku zrnitost nebo ho naopak změkčíme. Tyto úpravy můžeme provádět v celém snímku nebo provedeme pouze lokální úpravu pomocí **Řídícího bodu**.
- ◇ V **Lightroomu**, kde je tento úkon označen jako **Zřetelnost**, avšak mění celý snímek, nikoliv jednotlivé tonální části
- ◇ Pouze jemnost dodá snímku **Změkčovací filtr**, který nasuneme na objektiv aparátu
- ◇ Tyto úpravy nabízí i řada dalších editorů

*Jemnost získal snímek v Lightroomu, pomocí posuvníku **Zřetelnost**. Obličej, ale také vlasy zjemnily, avšak tmavé brýle se zlákat nedaly, zůstala v nich ostrost a odražené okolí. Vznikl kontrast mezi hranou brýlí, jejich tmavou tonalitou a jemnosti obličeje. Celkový jemný barevný nádech jemnost ještě zvyšuje.*



*„Tato fotografie je umění a o dvě clony světlejší verzi dostal klient jako splnění zakázky.“*

*Prohlásila o svém snímku Sarah Moon*

## 3 Expozice

Při tvorbě tvůrčího snímku jde zejména o zvýraznění hlavního motivu, naznačení okolí a potlačení ploch, které mají minimální vypovídací hodnotu. Potlačené plochy jsou bez kresby, tmavší nebo světlejší, více nebo méně kontrastní.

**Nastavení expozičních hodnot**, to je především volba expozičního času, clony, objektivu, citlivosti v ISO, **Vyvážení bílé** a řada dalších, které by měly obsah snímku vyzdvihnout.

**Clona** - reguluje množství světla, které při otevření závěrky vnikne na senzor aparátu. Ovlivňuje jeho intenzitu, kvalitu i hloubku ostrosti.

**Čím větší hloubku ostrosti potřebujeme, tím vyšší clonové číslo nastavíme.**

**Čím menší hloubku ostrosti potřebujeme, tím menší clonové číslo nastavíme.**

Můžeme nastavit prioritu clony, pokud nám záleží na hloubce ostrosti a objekt se nepohybuje. Použijeme stativ, neboť delší expoziční čas než 1/50 s je hranicí pro expozici "z ruky". Pro delší čas je třeba použít stativ nebo se opřít o sloup.

**Expoziční čas** - při jeho nastavení je nutno skloubit několik fotografických prostředků tak, aby jeho konečná podoba podporovala námi zamýšlený obsah snímku. Tvoří pár zejména se clonou, se kterou zajišťují vhodné množství světla, které bude dopadat na senzor aparátu a je potřebné pro vznik snímku.

Nastavení expozičního času by mělo být shodné s ohniskovou vzdáleností, kdy:

Ohnisková vzdálenost 200 mm vyžaduje čas 1/200 s,

Ohnisková vzdálenost 300 mm vyžaduje čas 1/300 s atd.

Než nastavíme expoziční čas, zvážíme:

**1. Osvětlení**

**2. Pohyb objektu**

**3. Nastavení clony a určení pásma hloubky ostrosti**

**4. Použití objektivu**





*Nejistota, nerozhodnost, obavy něco říct?*

Toto je pouze náhled elektronické knihy. Zakoupení její plné verze je možné v elektronickém obchodě společnosti eReading.